L'ART SACRÉ



Revue mensuelle

1-2

A propos de l'art Copte

Septembre-Octobre 1956 – Juillet-Août 1958

PACIFIC SCHOOL OF RELIGION HOLBROOK LIBRARY



Louqsor

1956/57 - 1957-58

91075

L'art populaire puise son inspiration aux tréfonds de l'âme humaine, dans cet héritage collectif qu'est le subconscient, où le rêve s'alimente aux vieux symboles qui ont jadis formé le mythe et qui subsistent dans l'imagination magique de la superstition. C'est un art sans histoire, stable et éternel, non individuel, non pas un fleuve qui s'écoule dans le temps, mais un puits noir qui se perd dans la profondeur des siècles (1).

Réflexions par mode d'introduction

LORSQUE la tradition pharaonique se fut évanouie et que la domination hellénique eût cessé, les chrétiens d'Egypte sentirent remonter du fond de leur mémoire ancestrale un monde de formes qui semblaient ensevelies. L'art Copte put s'épanouir jusqu'à donner les espérances d'un grand art. En fait, l'invasion arabe ne lui permit pas d'atteindre l'âge de son plein épanouissement et nous le retrouvons de nos jours encore à l'état populaire.

L'expérience de Wissa Wassef est, à ce point de vue, du plus haut intérêt. Cet architecte du Caire s'est attaché à retrouver chez les enfants de la vallée du Nil les « virtualités, les aptitudes immenses et insoupçonnées » qui témoignent de cette fécondité souterraine miraculeusement conservée et préservée.

Lorsqu'on entre dans la maison de Gisah, où il conserve l'ensemble des pièces de ses élèves, on est frappé tout de suite par le génie clair, précis et inépuisable qui a inspiré les tapisseries qui sont l'œuvre de ses élèves. Ces enfants n'ont rien entendu que la lecture de la Bible, mais ils ont puisé dans la nature qui les environne, avec une sûreté presque infaillible, les formes et les couleurs à partir desquelles ils ont créé ce monde qui nous étonne.

(1) HILDE ZALOSCER. Ce qui reste des mythes anciens (dans l'art copte), numéro d'été de *la Femme Nouvelle*. Le Caire, pages 17-21.



Pérouse, Galerie Nationale de l'Ombrie.

Christ mort, XIII[e] *siècle*.

Mais, Wissa Wassef nous assurait lui-même qu'il lui fallait, pour tenter cette expérience, retrouver des enfants purs de tout contact avec la civilisation importée dans le pays. Cette sauvegarde est nécessaire car l'éducateur sait bien que cette spontanéité et cette imagination vive qu'il entretient sont fragiles. Il y a, en effet, dans l'âme populaire une ambiguïté qui déconcerte. Les mêmes êtres qui peuvent, dans certaines conditions, créer les formes les plus pures et les plus spirituelles sont tout prêts à choisir le pire dès que ces conditions n'existent plus. J'ai vu dans les mêmes boutiques du Caire d'admirables cadres ouvragés entourant les détestables reproductions d'originaux plus détestables encore de Guido Reni. Et je suis à peu près sûr que la foule des fidèles est plus sensible à l'image grossière qu'à la beauté des formes artisanales. Les enfants de Wissa Wassef, choisis parmi les plus purs, nous livrent avec leurs tapisseries le secret d'un monde mystérieusement préservé, mais l'acuité de leur regard est pour nous une blessure autant qu'une espérance car *c'est ce monde que nous méprisons en entretenant de barbares confusions.*

Trésor et fausse monnaie

Il semble que ces confusions soient entretenues dans la sensibilité de nos contemporains par un déplorable manque de discernement qui affecte les gardiens de notre patrimoine. Prenons un exemple. Lorsqu'on visite la Galerie Nationale de l'Ombrie à Pérouse, on découvre en entrant le grand Christ du treizième siècle dont nous donnons ici deux photographies. Ce Christ mort, décloué de la Croix, est une des plus grandes réussites spirituelles de la sculpture. Avec une grande sobriété de moyens il évoque la plénitude du mystère du crucifié. Ces bras qui retombent dans la mort sont aussi des bras qui s'ouvrent au vivant, et la position du corps si droite et si glorieuse suggère à la fois la Résurrection et l'Ascension. C'est une des plus parfaites illustrations du verset de saint Jean : *Quand vous aurez élevé le Fils de l'Homme, alors vous saurez que je suis* (1). C'est la paix définitive du Christ vainqueur de la mort à l'instant même où il s'abandonne à cette mort, c'est le fond de l'agonie : la gloire. On ne peut détacher son regard de cette image grandiose qui livre à chaque instant une richesse nouvelle, un aspect furtif du mystère du Christ. Nous pouvons ainsi, par la médiation de cette sculpture, saisir selon le mot de saint Paul, *la Largeur, la Longueur, la Hauteur et la Profondeur... L'amour du Christ qui surpasse toute connaissance afin que vous entriez en plénitude dans toute la Plénitude de Dieu* (2). Oui, ce Christ, si inséparable de son Eglise qu'il accueille et si réuni au Père auquel il s'abandonne, exprime ce double mystère par un simple geste des bras. Cette image est une somme de contemplation.

Et pourtant, si l'on continue la visite du Musée de Pérouse, on pénètre dans des salles bourrées des pauvres toiles du Pérugin. Là s'unissent la sensualité et la piété affectée qui rejoignent les plus mauvais Raphaël et inaugurent la tradition de la piété académique dont Saint Sulpice est le terme.

Lorsqu'on sort de ce musée on se prend à réfléchir sur le résultat spirituel de cette visite. A l'actif, un trésor, le Christ du treizième ; au passif, la fausse monnaie des Pérugin. Si les réflexes de défense ont joué en passant

(1) Jean 8/27
(2) Eph. 3/19



devant les toiles monstrueuses, le visiteur sortira illuminé. Mais s'il n'a pas joué?... *Le plus souvent ce réflexe n'a pas fonctionné.* La fausse monnaie a éclipsé le trésor et l'âme retombe dans sa confusion originelle.

Nous ne sommes plus maîtres de notre passé : les grandes eaux des chefs-d'œuvre doivent lutter contre le ressac permanent de la médiocrité. Cet écartèlement spirituel produit des désastres et des confusions définitives qui minent l'âme comme les tourbillons du flot incohérent minent une falaise. Notre âme ainsi sapée par ce désordre se retrouve incapable de soutenir la présence spirituelle des grandes œuvres.

Cet exemple ne suffirait-il pas pour intenter à notre culture une sorte de procès en diffamation des chefs-d'œuvre? Il semble en effet que l'on se soit ingénié à voiler leur rayonnement spirituel de toutes les ténèbres de notre perversité : fausse science, littérature, pseudo-culture, pataphysique, snobisme, mondanité, font facilement de nous de soudains barbares. Ainsi règne *l'insignifiance,* au sens moral du mot, le goût de la chose que l'on détourne de sa signification au profit de satisfactions superficielles.

Faut-il donner un autre exemple ?



Assez symptomatique est la comparaison de la tête du crucifix du Musée de Pérouse (page de gauche) avec ce détail de fresque du Pérugin. A l'intériorité a succédé l'étalement satisfait de l'insignifiance. *A la plénitude classique du XIII*[e] *siècle fait face le néant d'un académisme habile qui révèle le vide du cœur.*

Son, lumière et ténèbres à Vézelay

Certains sites paraissent créés pour que Dieu, la Vierge ou les Saints puissent manifester plus clairement leur présence à nos yeux et dans nos âmes. Pendant des siècles, ce que les hommes ajoutaient de leurs mains avec une humble ferveur ne faisait que prolonger et couronner l'œuvre de la nature. Sur son antique colline, dominant les vieilles maisons du bourg, les douces ondulations et les forêts du Morvan, la Basilique de Vézelay ouvre au pèlerin des trésors savoureux.

Au terme de la montée par les pittoresques ruelles, le porche franchi, la fraîcheur, la pénombre et le silence du narthex inclinent sans peine au recueillement. La solennelle majesté du tympan saisit le regard et prépare le cœur. La porte poussée, c'est l'émerveillement et comme une joyeuse libération de l'âme qui s'accorde secrètement à l'harmonie et au juste équilibre de la haute nef. Il faudra bientôt parler de tout cela au passé.

Ce monument insigne n'est pas menacé dans sa matérialité mais dans son esprit même. Après la plupart des monuments d'Ile-de-France, les châteaux de la Loire et le palais des Papes en Avignon, Vézelay est la première église à succomber à cette maladie contemporaine de plus en plus répandue : le bruitage et l'éclairage artificiel. Nous ne prétendons pas juger et encore moins condamner en bloc toutes ces tentatives. Mais lorsqu'on s'attaque à l'une de nos plus vénérables églises on est en droit de se montrer exigeant et sévère.

De Vézelay on ne montre que le visage le plus superficiel, parfois même le plus sordide. Son exceptionnelle grandeur disparait dans une entreprise touristique.

Il est regrettable que le mystère de ce haut-lieu soit évoqué par trop de faits anecdotiques qui constituent peut-être un *spectacle* mais ne peuvent livrer le secret de ce monument de la vie contemplative.

Nous sommes fiers de tous ces édifices anciens que nous conservons et que nous avons parfois restaurés avec tant de soin. Prenons garde qu'ils ne soient bientôt pour nous des choses mortes dont nous aurons perdu la signification. A quoi bon tous ces trésors si nous n'en saisissons que l'épiderme? Comme ces touristes pressés qui ne savent admirer que les curiosités marquées « trois étoiles » sur leur guide, nous passons auprès des vraies valeurs sans les reconnaître.

Mais revenons à nos jeunes Coptes.

Les trésors de leur imagination encore pure existent aussi chez tous les êtres simples ; Wissa Wassef nous en donnera tout à l'heure l'assurance dans le texte de présentation des tapisseries de ses élèves ; mais il existe aussi dans ces mêmes cœurs cette ambiguïté native qui peut orienter l'âme populaire vers la fausse monnaie. Une civilisation qui crée et exploite ces confusions peut du même coup stériliser définitivement les germes prestigieux de l'imagination populaire. En matière d'art sacré ce sont les erreurs d'une pseudo-culture qui ont accompli ce travail destructeur. Mais les semences détruites ne sont pas irremplaçables ; l'âme de l'homme illuminé par la grâce peut connaître de nouvelles et mystérieuses germinations. Il importe avant tout de prendre conscience du mal et de porter les yeux vers une expérience comme celle qui se poursuit à l'heure actuelle en Egypte sous la direction de cet intelligent architecte pour croire que certains miracles sont possibles. Une restauration de l'art sacré ne se fait pas uniquement à coups de miracles mais ceux-ci jalonnent une voie sur laquelle il faut nous engager en refusant les faux raccourcis de nos compromissions.

M.-R. C. et A.-M. C.



Fronton de style constantinien, IVe siècle.

L'ART COPTE

L'art copte, ou art de l'Egypte chrétienne, bénéficie actuellement d'un préjugé favorable dans les milieux artistiques d'Occident.

On peut en trouver la raison dans l'admiration suscitée, à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, par l'entrée dans les collections publiques et privées de fragments d'étoffes provenant de trouvailles à Akhmîm et à Antinoé. Jamais jusqu'alors l'antiquité n'avait rien légué de comparable, car seul le climat de la vallée du Nil avait pu conserver cette matière périssable entre toutes que représentent les tissus. Dans les étoffes coptes on admira sans réserve le sentiment et la fraîcheur du coloris ; l'aspect chaotique et parfois barbare de leur dessin, qui n'a plus rien d'académique, se révélait en affinité avec les essais les plus modernes qui, en sortant des cadres admis, ambitionnaient de rénover l'art sur des principes nouveaux. L'inauguration en 1929 d'une salle de sculpture copte au Musée du Louvre élargit les horizons du grand public dans ce domaine en lui faisant connaître la sculpture ornementale copte par des chefs-d'œuvre de son âge d'or. En 1931, le bel ouvrage de Duthuit, *La sculpture copte*, rendait accessible au même public, dans des planches magnifiques, les richesses coptes du Musée du Caire. La cause de l'art copte était gagnée devant l'opinion.

Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait plus de difficultés à définir ni à caractériser l'art copte. Celui-ci ne se présente pas avec une indiscutable unité de style, comme avant lui les arts égyptien et assyrien, comme parallèlement à lui l'art sassanide de la Perse, comme après lui en Occident l'art roman et l'art ogival, comme aujourd'hui les arts arabe, hindou et chinois. Issu de la désagrégation de l'art universel que fut celui de l'Empire romain, il est plutôt un faciès particulier de l'art de transition aux multiples visages qui, dans tout l'Orient méditerranéen précéda et prépara l'apparition, au VIe siècle, de l'art byzantin à Constantinople. Aussi il ne faut pas s'étonner si, dans le détail, des formes que nous reconnaissons pour coptes en Egypte se retrouvent avec une ressemblance frappante en Syrie, en Asie Mineure, en Afrique du Nord, dans la Grèce chrétienne et



Rinceau géométrique de feuillage, VIᵉ siècle. *Musée du Louvre.*

dans le plus ancien art roman d'Occident. Les arts chrétiens de ces pays ne durent rien à l'art copte, pas plus que l'art copte ne dépendit d'eux. Tous furent le résultat de la fermentation qui a travaillé l'Orient pendant la période prébyzantine, au cours de laquelle diverses tendances et divers courants artistiques essayèrent de s'équilibrer et de se stabiliser, en proportions diverses et dans des formules différentes selon les lieux, mais foncièrement apparentées.

Avant d'essayer de définir les courants qui ont influencé l'élaboration de l'art copte, il est bon de préciser ce qu'il faut entendre par ce terme et d'en délimiter le domaine.

Le mot « copte » est une corruption de l'appellation grecque *aigyptos*, « égyptien », qui désignait, dans l'Egypte soumise à la domination romaine, puis bientôt byzantine, les éléments chrétiens autochtones de la population, attachés à leurs traditions particulières et fidèles à l'ancien langage du pays dérivé de la langue pharaonique. L'art copte au sens strict du mot est l'art des chrétiens de la Vallée du Nil depuis la paix de l'Eglise (313) jusqu'à la conquête du pays par les Arabes (640). Passée cette date, l'Eglise d'Egypte, isolée du reste de la chrétienté, se laissa en peu de temps gagner à l'art des envahisseurs. A partir du VIIIᵉ siècle on ne peut plus parler d'art copte, mais on doit parler de l' « art des Coptes », faciès chrétien de l'art arabe.

L'art copte est représenté, en architecture d'abord, par les églises monastiques de Sohag, celle du Couvent Blanc et celle du Couvent Rouge, en Moyenne Egypte, qui remontent au milieu du Vᵉ siècle. La première fut édifiée en 430 par le célèbre moine Chenoudi. Elles sont toutes deux assez bien conservées. C'est à la fin du même siècle qu'il faut attribuer l'église découverte dans la cour du Temple de Dendérah, en Haute Egypte, et celle du monastère de Saint-Jérémie à Sakkarah, dans l'ancienne nécropole de Memphis. Ces deux édifices sont à l'état de ruines. Du VIᵉ siècle on possède les chapelles exhumées dans le couvent de Baouît, qui fut la Laure de Saint-Apollon, en Moyenne Egypte. Les trois premiers édifices mentionnés sont des églises à plan basilical, à abside tréflée, jadis pourvues d'une couverture de bois à poutres apparentes. Si leur aspect extérieur — masses prismatiques, aux murs légèrement inclinés terminés par une gorge saillante — fait penser aux anciens temples égyptiens, leur intérieur est conforme au type bien connu de la basilique chrétienne. Il est divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes. L'ensemble se termine par une abside en cul-de-four, ornée dans le style triomphal, c'est-à-dire par deux étages de colonnes corinthiennes entre lesquelles sont disposées des niches à montants et à fronton sculptés. Les chapelles de Saint-Jérémie et de Saint-Apollon, plus petites et d'un plan moins grandiose, offraient une décoration plus chargée. Les éléments sculptés de la première sont maintenant réunis au Musée Copte du Vieux-Caire ; ceux de la seconde se trouvent partagés entre le même musée et celui du Louvre.

Ce sont là les seuls grands monuments qui subsistent de l'art architectural vraiment copte. Toutes les autres églises d'Egypte, si elles ont quelque ancienneté, ne remontent qu'au moyen âge.

C'est dans la décoration des chapiteaux, des archivoltes, des montants de niches et de leurs frontons que l'art copte a donné la mesure de son génie décoratif. Les musées et les collections privées abritent, en plus de ceux que nous avons signalés plus haut, une quantité d'éléments de cet ordre provenant d'anciennes églises détruites.

La peinture copte du Vᵉ au VIIᵉ siècle est mal



Rinceau géométrique de vigne, VIe siècle — *Musée du Louvre.*

connue. Ce qu'il en reste dans les monastères retrouvés n'a pas encore été daté avec certitude, ayant fait l'objet de rajeunissements et de retouches au cours des âges. Le plus beau répertoire, qui semble remonter au VIe siècle, a été découvert par Clédat et par Jean Maspero dans les ruines du monastère de Baouît.

Mentionnons enfin les petits bronzes, lampes ou chandeliers, et les plaquettes d'os ou d'ivoire destinées à l'ornementation de coffrets, ainsi que les étoffes, dont il s'est agi au début de ces lignes, et on aura fait le tour de ce qui constitue actuellement le trésor artistique de l'art copte. Voilà les pièces sur lesquelles nous avons à juger de son caractère et de sa valeur.

Pour apprécier l'allure générale d'un art, le moyen le plus direct est la comparaison avec d'autres arts.

Si l'on compare l'art copte avec celui de la Syrie, représenté par exemple par les églises du Hauran, ou avec l'art byzantin concrétisé dans Sainte-Sophie de Constantinople, on saisit vite la différence : l'art copte apparaît plus surchargé dans sa décoration ; celle-ci n'est plus architectonique ; elle révèle paradoxalement, avec plus d'intensité que les arts voisins, deux influences diamétralement opposées, celle de l'art alexandrin et celle des pays orientaux.

On sait que d'une façon générale l'art byzantin et les arts provinciaux contemporains de sa gestation ont été une réaction de l'esprit de l'Orient contre celui de l'Occident. L'art hellénistique à l'époque d'Alexandre et après lui l'art romain, qui avait recueilli son héritage en Orient, avaient fini par supplanter complètement les vieux arts indigènes dans la vie civile et ils les menaçaient dans leurs derniers bastions, les temples des anciens dieux. Pourtant cette forme nouvelle d'expression, si elle était partout admise, ne satisfaisait nulle part le goût ancestral des Orientaux pour les figurations plus descriptives que réalistes, faites en dehors des exigences des lois perspectives qu'ils avaient toujours ignorées, pour la distribution claire des éléments représentés sur un fond neutre sans profondeur, pour les compositions rigoureusement symétriques, pour les dispositions rythmiques, en particulier dans le rendu des vêtements, et en peinture pour les teintes plates, sans ombres modelées ni portées, s'équilibrant et se faisant valoir par contrastes. Dans un monde devenu chrétien, il ne fut jamais question de revenir aux arts anciens, trop liés au paganisme persécuteur. Ce ne fut possible dans la Perse sassanide que parce que sa dynastie régnante était encore païenne.

Ce fut donc sur les formes dont le répertoire constituait l'art romain du début de notre ère que la réaction de l'Orient eut à se faire sentir. Cet art romain lui-même, héritier en Orient de l'art hellénique, continuait à subir l'influence des écoles que son prédécesseur avait fondées : Antioche, l'Anatolie et Alexandrie. Les caractéristiques de l'art d'Antioche n'ont pas encore été dégagées, faute de documentation assez précise : on sait seulement que, dès le début du christianisme, il s'y développa une école d'imagerie, de style délibérément oriental, caractérisé par des personnages barbus portant des vêtements riches



Archivolte du VIIe siècle. *Musée du Louvre.*

en couleurs. Son iconographie concurrença dès le IVe siècle, et par la suite supplanta presque complètement dans la chrétienté, celle d'Alexandrie, qui mettait en scène des personnages imberbes, vêtus de blanc, à la romaine. L'Anatolie poursuivait une tradition portée vers les expressions et les poses pathétiques, qui présentait volontiers ses personnages paradant sous les arcades d'un décor architectural. Alexandrie enfin, l'héritière la plus authentique de l'hellénisme, continuait l'art aimable qui nous est surtout connu par les décorations qu'elle inspira à Pompéi : guirlandes florales, rinceaux de vigne, scènes mythologiques, personnages et emblèmes bachiques, amours, allégories, sujets de genre et tableaux de chevalet. Ce sont ces trois influences qui ont fourni sa matière à l'élaboration de l'art byzantin. On les retrouve aussi dans celle de l'art copte, mais dosées dans des proportions différentes.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que l'influence d'Alexandrie soit plus sensible dans l'art copte que dans les autres faciès de l'art byzantin et dans l'art byzantin lui-même. Alexandrie, bien que considérée par les contemporains comme une ville grecque *ad Aegyptum*, « près de l'Egypte », et non pas en Egypte même, avait inondé le haut pays de ses objets manufacturés, qui y avaient répandu son art. Bien que les moines, directeurs exigeants de la conscience populaire, ne manquassent jamais l'occasion de fulminer contre la ville qu'ils considéraient comme le repaire du paganisme, les artisans de leur époque, et ceux-là même qu'ils employaient, quand ils étaient en quête de modèles, n'avaient sous les yeux que des monuments pharaoniques ou des œuvres alexandrines et romaines. Dans les premières ils ne puisèrent pour ainsi dire pas, parce qu'ils les jugeaient foncièrement entachées de paganisme. Ils ne leur empruntèrent que la croix ansée, l'ancien hiéroglyphe de la vie, qui devint, mais à la fin du IVe siècle seulement, la croix caractéristique de l'Eglise copte, et cela dans un dessein apologétique avoué : celui de proclamer que les anciens dieux du pays, qui tenaient cet emblème à la main, avaient annoncé et recommandé le christianisme. Aux secondes au contraire ils empruntèrent tout ce qu'ils purent, surtout aux motifs sculptés sur les sarcophages et aux cahiers de mosaïstes dont les thèmes, si spéciaux, étaient exploités en même temps par les tisserands.

Concurremment avec les étoffes de décor hellénistique tissées à Alexandrie et dans sa mouvance, d'autres tissus, fort prisés pour leur beauté et leur valeur, circulaient dans l'Orient romain : les tissus sassanides, principalement des soieries, qui s'introduisaient dans l'Empire avec des pièces d'argenterie et de céramique, aussi très recherchées. Ce fut par ce canal que l'art persan, dont les créations éveillaient de profondes résonances dans le sentiment esthétique des Orientaux,

influença l'art byzantin. Il joua le même rôle de ferment dans l'élaboration de l'art copte, surtout à partir du VIe siècle.

Mais les artistes chrétiens d'Egypte n'avaient pas attendu ce moment-là pour se tourner vers l'Orient, les découvertes archéologiques faites à Ahnas-el-Médineh en ont fourni la preuve. Cette recherche ne leur était pas seulement inspirée par le goût commun à tous les orientaux, que l'art gréco-romain avait conquis tout en les laissant insatisfaits. Elle leur était dictée par un sentiment très vif, particulier au christianisme copte.

En effet, plus que de ses patriarches et de sa hiérarchie ecclésiastique, l'Eglise d'Egypte était fière de ses anachorètes et de ses cénobites, dont l'institution remontait à l'ermite saint Paul (mort vers 340) et au moine saint Pacôme (mort en 346). L'évêque Palladius, qui écrivit son *Histoire Lausiaque* vers 420, mentionne que tous les lieux déserts de l'Egypte étaient en son temps peuplés par des milliers de moines, y vivant retirés du monde en pratiquant l'ascèse, seuls ou en communautés. Les pèlerins du monde entier, en se rendant aux lieux saints de Palestine, faisaient souvent un crochet par l'Egypte pour visiter et consulter ces lumières de la vie spirituelle. L'Egypte en concevait un légitime orgueil. Elle en était venue à se considérer, au sein du christianisme, comme le peuple élu ; l'Israël des temps nouveaux, de qui les prophètes étaient les moines avec qui le Seigneur — racontaient à l'envi de pieux récits — venait s'entretenir familièrement, comme il l'avait fait jadis avec Moïse, les Prophètes et les Apôtres. Quoi donc d'étonnant à ce que les artistes coptes aient, pour ornementer leurs églises, tourné leurs regards du côté de ces pays d'Asie où ils pensaient retrouver l'ambiance artistique qui avait été celle d'Israël, dont ils s'estimaient les héritiers spirituels ?

Pour cela point n'était besoin de traverser les déserts. La vallée du Nil donnait l'hospitalité à de nombreuses et prospères colonies d'Asiatiques, Palmyréniens, Nabatéens, Syriens, Perses, Arméniens, Scythes et même Hindous. Il suffisait de s'adresser à eux pour en obtenir des inspirations, des modèles et même des artisans. Ce fut certainement ce qui se produisait à Ahnas-el-Médineh, près de l'entrée du Fayoum, où en 1890-1891 l'archéologue suisse Edouard Naville ramena à la lumière les élément sculptés d'un temple païen dédié à Dionysos et à Aphrodite à la fin du VIe siècle, d'un style palmyrénien prononcé, et parmi eux quelques sculptures chrétiennes (fig. 2) provenant d'une église voisine et sorties évidemment du même atelier. Ce qui s'est produit à Ahnas-el-Médineh a pu arriver ailleurs. C'est ce qui explique pourquoi et comment l'art copte en formation a été influencé par des exotismes si divers et de plus si inattendus, puisqu'ils n'ont pas eu d'action dans d'autres provinces de l'art prébyzantin plus proches de leurs centres d'origine. Cela explique aussi pourquoi, dans ce parrainage oriental, l'art de Syrie eut la part du lion : de tous les étrangers installés en Egypte, les Syriens étaient, comme de coutume, les plus nombreux.

Un autre trait de l'art copte, plus accentué chez lui que chez les autres arts prébyzantins, est le divorce entre la décoration et l'architecture. Celle-là a cessé d'être architectonique à un point qui ne se rencontre nulle part ailleurs. Dans l'art romain d'Orient, dont tous les arts locaux sont issus parallèlement à l'art copte, la convenance architectonique avait été la règle suprême de l'ornementation : les motifs de celle-ci restaient toujours en relation étroite avec la structure de l'édifice et on y trouvait respecté, en dépit de tous les enjolivements, le souvenir lointain, mais précis, de la primitive construction de bois devenue un thème de décor. Les églises de Syrie, comme celle du Couvent de Saint-Siméon, et les basiliques byzantines sont demeurées classiques à ce point de vue. Mais il n'en alla pas de même dans les églises coptes. Leurs thèmes décoratifs y sont employés pour eux-mêmes, sans considération d'origine ou de signification. Le motif du labyrinthe, par exemple, réservé par l'art gréco-romain aux pavements en mosaïque, parce qu'il dérivait des dédales des jardins d'agrément, habille dans la sculpture copte le fût de certaines colonnes ; il s'étale sur des parois verticales ou il meuble des cintres d'archivoltes. Les triglyphes doriques ont quitté les entablements pour entrer, n'importe où, dans la composition de bordures. Les imitations de marqueterie de bois, réservées à Baalbek aux plafonds et aux dessous d'arcades, sont employées à Baouît comme décors de frises. Le même usage est fait de copies de sarcophages romains ou de n'importe lequel de leurs détails. Les sculpteurs coptes n'eurent plus pour guide que leur fantaisie, d'ailleurs charmante, et aucune règle ne les astreignit plus dans le choix de leurs motifs. Ils prirent leur bien où ils le trouvèrent. Ce fut alors de la décoration pour elle-même.

Dans l'exécution de cette décoration, l'art copte suivit l'entraînement général qui, dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, fit évoluer le modelé antique en motif découpé sur un fond ombreux, profondément creusé, telle une dentelle tendue sur un écran noir. Ce traitement apparaît déjà au IIe siècle dans les édifices romains de la Syrie du sud et de la Palestine, bien avant qu'il ne soit question d'art copte. L'ancien modelé ne s'y fait plus sentir que par des indications schématiques de plans et de détails intérieurs des sujets. En même temps une nouvelle technique s'introduit, qui était déjà en usage en Palestine, dès le premier siècle de notre ère, dans la décoration de certains ossuaires juifs : celle de remplacer



Chapiteau de Baouît, VIe siècle. *Musée du Louvre.*

les dernières traces du modelé, dans les rinceaux et les tores de végétation, par un creusement en biseau, antithèse même du traitement en relief. Cela avait pour résultat de colorer les surfaces par des lumières crues et des demi-ombres. Cette technique fut celle des palmyréniens établis à Ahnas-el-Médineh. De chez eux elle passa dans l'art copte le plus ancien, qui l'utilisa souvent par la suite, notamment dans le traitement de ses frises de rinceaux et même des acanthes de ses chapiteaux. Le génie copte manifeste en même temps une tendance à faire servir l'ornementation végétale ainsi interprétée à des compositions quasi-géométriques (p. 10 et 11), par quoi il fut l'intermédiaire entre le rinceau romain et l'arabesque musulmane.

Ce qui fut vrai pour le rinceau le fut aussi pour le chapiteau corinthien. Rien n'est plus instructif, pour apprécier à sa juste valeur la puissance de stylisation de l'art copte, que de suivre les transformations de ses feuilles d'acanthe jusqu'à l'étonnant chapiteau de Baouît (p. 14), conservé au Musée du Louvre, qui en offre les éléments dissociés, multipliés et plaqués en quinconce à la surface d'un calathos qu'ils habillent complètement.

Une stylisation de même esprit est sensible dans les tissus, le domaine de l'art copte qui est le plus connu et le plus apprécié du grand public. Ces tissus sont quelquefois des écharpes de lin, mais la plupart du temps des tuniques à manches de même matière portant, en incrustation, autour du col, de chaque côté de la poitrine en guise de claves, sur les épaules et aux genoux, des tapisseries de laine exécutées au point des gobelins. Les plus anciennes, des IVe et Ve siècles, sont encore post-hellénistiques d'inspiration et de facture. Le répertoire des motifs en est alexandrin, qu'il s'agisse de compositions géométriques, de rinceaux végétaux — en particulier

de pampres de la vigne consacrée à Dionysos — ou de personnages mythologiques. Ou bien l'exécution en est monochrome, d'un violet plus ou moins pourpre tirant souvent sur le noir, ou bien elle est polychrome. Dans ce cas les teintes sont douces et délicatement nuancées. Le rose tendre et le vert pâle s'y marient avec harmonie.

Ce décor se transforme aux Ve et VIe siècles. Il se christianise. L'ancien répertoire païen reste encore en usage, telle était la force de la tradition, mais des croix apparaissent dans les fonds ou dans le pourtour (p. 16), qui attestent la victoire du christianisme. Elles indiquent aussi peut-être qu'une interprétation chrétienne était donnée aux thèmes anciens, ainsi baptisés : les adieux de Thésée à Ariane étaient devenus la fuite de Joseph devant la femme de Putiphar. Des scènes tirées de la Bible et de saints personnages chrétiens entrent dans le répertoire des tisserands. Qu'il s'agisse des motifs de l'ancien répertoire ou des sujets nouveaux, les formes se simplifient et se raidissent. Le décor commence à s'inspirer de l'Asie dans beaucoup de détails. Les teintes employées sont plus vives, posées à plat et exaltées par l'opposition des couleurs complémentaires.

Enfin les VIe et VIIe siècles manifestent dans l'exécution des tissus l'exagération des tendances apparues à l'époque précédente. Les formes ont perdu leur netteté ; elles sont désagrégées et devenues comme fluides. Des personnages s'entremêlent étroitement dans des espaces restreints et donnent l'impression d'une confusion chatoyante. Les motifs sassanides sont plus fréquents et les byzantins font leur apparition. La plupart du temps les fonds sont lie-de-vin, à l'imitation des miniatures exécutées sur les parchemins teintés en pourpre.

Dans la sculpture copte, les personnages sont assez rares. Peut-être fut-ce en vertu de la conscience qu'eurent de leur inhabileté en la matière des sculpteurs rompus aux délicatesses de l'ornementation végétale, mais peu familiers avec l'anatomie, comme c'est le cas dans les sociétés qui ont le nu en abomination. Peut-être aussi, dans des églises dont les murailles étaient couvertes de fresques, les figurations étaient-elles instinctivement réservées à celles-ci, la décoration sculptée n'ayant pour rôle que de souligner les divisions architecturales. On a dit plus haut pourquoi la peinture copte de l'âge d'or était encore si mal connue. A première vue on y rencontre la même diversité d'inspiration que dans les autres domaines de l'art copte. Certaines compositions viennent en ligne droite de modèles alexandrins. D'autres sont influencées par l'art persan. La plupart, avec leurs personnages barbus relèvent de l'iconographie syrienne, bien que leurs vêtements blancs se rattachent encore à la tradition de l'imagerie alexandrine.

Si la peinture copte de l'âge d'or a conservé dans leur fraîcheur quelques motifs alexandrins, le même phénomène s'est produit avec plus d'ampleur dans les arts somptuaires du mobilier, ornements de lampes en bronze et plaquettes d'ivoire destinées à orner des coffrets. Comme elle l'avait fait avec les tissus historiés, l'industrie d'Alexandrie avait inondé le marché égyptien, à l'époque romaine, de représentations mythologiques, en particulier de Dionysos, d'Aphrodite et des Néréides, les nymphes de la mer. Elle en continuait la fabrication. Le christianisme n'abolit pas ce répertoire, considéré comme l'illustration de simples fictions littéraires. Aussi, malgré l'introduction d'autres sujets spécifiquement chrétiens ou orientaux, ces thèmes se perpétuèrent dans l'art commercial copte jusqu'à la conquête arabe, traités d'une façon de plus en plus fruste à mesure que le sens du modelé antique s'évanouissait.

Telle est, dans ses grandes lignes, l'histoire de l'art copte, de ses tendances et de ses affinités. Pour s'en référer aux monuments, c'est dans l'art représenté par les sculptures romaines du IVe siècle retrouvées à Oxyrrhynkhos et conservées au Musée d'Alexandrie qu'il faut chercher son substratum et son point de départ. De tous les monuments d'Egypte encore connus, seul le petit fronton en calcaire (p. 9) appartenant à la collection Mirrit Boutros Ghali, au Caire, remonte à cette époque qui fut celle de Constantin. Des monuments de la basse romanité il présente la lourdeur, la surcharge d'ornements, le goût ostentatoire. Un allégement s'était produit vers le début du Ve siècle dans l'art de palmyréniens établis à Ahnas-el-Médineh, mais aussi — l'abondance de statuettes païennes en bronze de même style exhumées en beaucoup d'autres endroits d'Egypte en fait foi — dans l'art général, encore païen, du pays. Les premières sculptures vraiment coptes, les frontons chrétiens de niches trouvés à Ahnas, participent à un état déjà un peu évolué de cet art, ce qui les situe au milieu du Ve siècle. L'art chrétien d'Egypte, stimulé par ce levain, allait produire une floraison admirable d'art décoratif pour l'ornementation des grandes églises monastiques des VI et VIIe siècles que nous avons citées. Ce fut alors l'âge d'or de l'art copte. Après quoi il se trouva étouffé en peu de temps dans la nouvelle ambiance créée par la conquête arabe.

Peut-on augurer de ce que serait devenu l'art copte sans cette catastrophe qui mit fin à sa trop brève carrière ? Il est peut-être possible de s'en faire une idée par une archivolte du VIIe siècle, provenant de Haute Egypte, qui se trouve au Musée du Louvre (p. 12). Là le motif de la vigne semble arrivé au dernier terme de l'évolution générale dont on a signalé plus haut les tendances. Il n'est plus qu'un rinceau aplati dont les



Tissu copte du second style, v^{e}-vi^{e} siècles. *Musée du Louvre.*

éléments se logent les uns dans les vides laissés par les autres, sans n'être plus séparés que par un trait profond, à la façon de la décoration au burin de certains objets en cuivre de l'art arabe. Un emblème au faîte et des anges musiciens au départ de l'arc, traités en ronde bosse, font contrepoids à la platitude de ce décor et rétablissent l'équilibre de l'ensemble. C'est un procédé d'ornementation qu'on ne rencontre nulle part ailleurs et qu'on peut considérer comme caractéristique de l'art copte le plus évolué. Cette formule aurait pu sans doute prêter à de beaux développements si les événements n'en avaient décidé autrement.

L'art copte ne s'est jamais trouvé, comme les autres arts du monde ancien, engagé au service d'une puissance politique dont il aurait été chargé d'exprimer à la fois la puissance et la piété envers la Divinité. Pour la première fois dans l'histoire des arts, il ne fut pas aulique.

L'Egypte, en effet, depuis la conquête romaine ne possédait plus de souverains nationaux. Les empereurs de Byzance ne se souciaient pas d'embellir un pays qui ne leur témoignait qu'une

sourde hostilité et ne leur causait que des tracas. La seule basilique impériale dont ils dotèrent jamais l'Egypte, celle de Saint-Ménas dans le désert maréotique, à proximité d'Alexandrie, élevée dans les dernières années du IVe siècle par l'empereur Arcadius sur le tombeau du saint, ne différait en rien de celles qu'il aurait pu construire dans n'importe quelle autre province de son empire. Conçue et exécutée par des architectes et par des artistes de Byzance, et n'ayant par conséquent aucune affinité avec le goût du pays, cet édifice ne suscita pas d'imitations et il demeura sans influence sur le développement de l'art chrétien d'Egypte. Celui-ci resta jusqu'au bout sans prototypes officiels qui l'eussent aidé à fixer ses formules et sans institutions d'Etat qui eussent instruit et sélectionné ses artistes, assurant ainsi l'existence d'une école d'art homogène. C'est ce qui explique en grande partie son caractère anarchique et son cachet évident d'artisanat.

Mais ce qui a fait jadis la faiblesse de l'art copte, se trouve être aujourd'hui le motif de l'intérêt qu'on lui porte. L'art copte fut réellement un art populaire, avec les incertitudes et les gaucheries qui en étaient le risque, mais aussi en revanche avec des franchises d'expression, des touches de sensibilité et parfois des trouvailles décoratives dont son frère privilégié, l'art byzantin — parce qu'il fut toujours aulique — ne connut jamais le bénéfice au même degré.

Etienne Drioton

Nous terminerons l'illustration de cet article par cette photographie de l'Eve du Musée d'Autun. Elle nous rappelle les richesses que notre sensibilité romane partage avec la civilisation copte.





Le Caire. *Le travail artisanal dans un atelier de Wissa-Wassef.*

UNE TENTATIVE D'ART ARTISANAL

Cet ensemble est un choix de travaux d'un groupe d'enfants pris au hasard dans différents milieux populaires et travaillant sous notre direction pendant une période d'environ dix ans.

C'est le résultat d'essais, de sondages, une tentative de réalisation, non l'affirmation de principes arrêtés soit éducatifs, soit artistiques.

Il existe chez les enfants de ce peuple de la Vallée ou plutôt de n'importe quel peuple — et l'expérience pourrait être tentée n'importe où — des virtualités, des aptitudes immenses, insoupçonnées.

Pour retrouver ces forces créatrices, il s'agit de les faire agir, en leur offrant des moyens, un champ d'action, de les amener à réaliser leurs possibilités.

Quant à l'attitude de l'éducateur, il faut bien la préciser ; il ne s'agit pour lui ni d'imposer les



L'Arbre du Paradis. Le Caire. Collection particulière.

règles et les recettes qu'il a apprises, ni non plus de s'en tenir à la passivité. Il doit comprendre ce que l'enfant sent et, en quelque sorte, revivre dans le monde de l'enfant pour pressentir ce que tel enfant peut devenir. Et cela de la manière la plus ouverte qui lui soit possible.

Des écueils peuvent surgir au cours de ce travail : l'enfant se répète sans fin, piétine ; il est intimidé, n'ose pas se livrer ; ou encore il subit des influences extérieures à un point tel qu'elles empêchent son expression personnelle et sa sincérité. Dans ces différents cas il faut apprécier la mesure où l'on doit intervenir pour le tirer de son piétinement et le pousser en avant, en encourageant des possibilités d'expression plus vives, plus riches, sans jamais accepter de lui que ce qui lui est authentique.

Pour les adultes il est souvent trop tard. Ils ont été forcés dans un moule ; bien des virtualités se sont figées. L'individu est devenu une fonction sociale tenue par des devoirs ; il est pris dans une situation faite de nécessités qui épuisent toute son énergie créatrice.

Nous avons donc commencé avec des enfants de l'âge de huit ans environ, leur remettant un métier à tisser primitif consistant en des fils tendus entre deux rouleaux fixés à un cadre de bois. Un lot de laines de différentes couleurs,



quelques indications simples sur la manière de passer les fils pour tisser suffisent.

Pour la poterie, le travail du bois ou des vitraux, nous avons recours au même principe de simplification. A leur état primitif, les techniques sont bien plus fécondes que l'emploi d'outillages perfectionnés. Chaque perfectionnement de l'outillage amène une limitation qui, si elle permet d'atteindre plus facilement un but déterminé tel que vitesse de production, économie de l'énergie, régularité, perd à chaque progrès la variabilité, la diversité infinie, la multitude des voies qu'ouvrent des techniques simples à la liberté de l'enfant.

L'enfant saisit cette technique d'emblée et les premiers résultats ne se font point attendre. Sans hésitation et sans crainte, pourvu que l'on ne déprécie jamais son effort, il traduit ce qu'il sent, l'image de ce qu'il voit en lui-même et c'est ce jaillissement entier, ce mouvement direct qu'il faut protéger et sauvegarder pour pouvoir toujours découvrir avec l'enfant des formes neuves et inédites.

Les images que nous livre l'enfant sont l'expression authentique et adéquate de son effort pour traduire son réel, conditionné qu'il est par les limitations de la matière à laquelle il donne forme, mais exalté par les richesses et les possibilités que lui offre la rencontre de sa sensibilité avec le matériel. Il faut vivre et aimer comme lui ces déformations expressives et s'abstenir d'y cher-



Le Nil.

cher la perspective et l'apparence de la réalité, car ce n'est pas l'œil mécanique qui cherche à rendre un objet, mais la vibration de la sensibilité communiquée à la matière.

Peu à peu la production s'intensifie, le style s'affirme. Pour un même enfant une œuvre terminée en suscite d'autres ; il y a autant de variété que de nouveaux sujets ; chaque enfant affirme son style.

Les difficultés techniques sont peu à peu maîtrisées. Si l'on a su patiemment s'abstenir de relever les maladresses, les défauts techniques, l'enfant n'en a que plus de fermeté et d'assurance. Ce qui semblait être au-delà des possibilités devient la réalité simple et journalière. Maintenant l'adolescent de quinze ans conçoit toute sa tapisserie comme une perspective au dedans de lui-même. Sans dessin préalable il peut la commencer latéralement, par le bas, par n'importe quel bout.

Le système du tissage est lent ; il s'apparente à la génération des tissus de notre organisme. C'est une taille directe, une formation lente, une improvisation de longue haleine, une maturation. C'est pourquoi les motifs sont toujours vivants.

La poterie sur le tour est un geste plus vif, presque instantané : un tour d'adresse qui se répète mille fois, plus mille autres ; il permet de sonder d'autres tempéraments, de vivre d'autres joies.



Il faut noter que ces enfants se destinent à poursuivre ces travaux, à les perfectionner ; ils y trouvent un bonheur. Rien ne leur paraît au-dessus de leurs moyens. Ce travail doit servir à leur formation, à l'affinement de leurs perceptions, de leur intelligence, de leur personnalité. Nous tendons avec eux à les rendre aptes à penser, à agir, à vivre d'eux-mêmes, à se rendre indépendants, à se créer un but.

C'est dans la mesure où l'artisanat participe de l'Art qu'il nous intéresse ; car il est alors un moyen d'éduquer.

L'artisan est capable de créer par son travail l'objet utile et beau que d'autres lui achètent ; et de jouir d'une grande liberté.

Avant l'industrie, l'artisan produisait soit individuellement soit par groupes tous besoins en produits fabriqués de la société.

L'industrie a, dit-on, tué l'artisanat.

Nous pensons qu'elle l'a seulement bousculé. Elle s'est d'abord emparée des modèles créés par lui (tapis, voitures, ameublements)... et cela en vertu du phénomène de survivance des formes longtemps après la disparition des conditions qui les ont suscitées.

D'autre part l'organisation et l'économie de l'effort humain ont permis de baisser les prix de revient des objets fabriqués et de les mettre à la portée d'un nombre toujours croissant de consommateurs.

Maintenant l'industrie crée elle-même ses propres formes. Elle a ses décorateurs (designers) qui dressent les maquettes, les bleu-prints d'objets qu'affadit la production par millions.

Le champ redevient libre pour l'expression individuelle.



Les artistes, peintres, sculpteurs, ne dédaignent pas de s'adonner aux arts appelés autrefois mineurs : tapisseries, vitraux, céramiques...

Rendons à César ce qui est de César.

L'artisanat, pour être régénéré, doit se renouveler perpétuellement, être une expression individuelle, neuve dans chaque œuvre nouvelle. Bousculé par la production mécanique il avait fini par se dessécher en une répétition invariable de gestes automatiques les plus rapides possibles pour survivre.

Or, il faut qu'il retrouve sa vigueur à côté de l'Art dont il a souvent été la source. Il faut qu'il reprenne sa place et sa valeur, car il est le moyen de connaître l'homme individuellement. Cette reprise ne peut être assurée que par un regain de sincérité.

Pour retrouver son domaine et son application, l'artisanat doit s'attacher à embellir ce qui touche au décor de notre vie.

Economiquement, nous devons utiliser les immenses ressources humaines inemployées. Si actuellement un objet artisanal conçu par un artiste reste recherché malgré son prix élevé, cela signifie que l'artisanat doit s'intégrer à l'Art, en élargissant ses moyens d'existence.

Ramses Wissa Wassef



L'église.



L'Arche de Noé.



Pontoise. *Le Miracle du Pain Doré.*



Jacques Thiéry dans le rôle de Pierre le Changeur.

Chronique du théâtre

LE MIRACLE DU PAIN DORÉ
à Pontoise

Sous l'égide de la Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français, un groupe de Pontoise montait en mai dernier *Le Miracle du Pain Doré* devant le portail de Notre-Dame de Pontoise.

Cette célébration s'inscrivait dans le cadre d'une fête et prenait du même coup valeur de célébration.

Certes le cadre admirable de la façade et du parvis offrait au jeu dramatique un lieu d'une noblesse infinie et nous devons savoir gré aux amateurs de Pontoise, intelligemment dirigés par M. Raymond, d'avoir su profiter dans toute la mesure de leurs moyens de ce cadre grandiose.

Un seul professionnel, Jacques Thiéry, menait en quelque sorte le jeu par son assurance et son métier, mais tous étaient pris par l'atmosphère profondément spirituelle de ces quelques instants passés à chanter les louanges de cet avare si

miraculeusement protégé par Notre-Dame et si merveilleusement converti par le Christ en homme généreux.

L'histoire de Pierre le Changeur est de nos jours tout aussi bouleversante qu'au XV[e] siècle.

Une mention spéciale doit aller aux groupes des pauvres, truculents, gouailleurs et enfantins à souhaits. Les habitants du ciel ont su trouver cette réserve qui rend sensible la majesté de Dieu et les rôles épisodiques faisaient bonne figure.

Qui donc a dessiné le ravissant costume de la Vierge ?

Mais puisqu'il faut dire toute la vérité on pouvait regretter deux choses :

D'une part, le personnage truculent de la béguine-infirmière était réduit à peu de chose : c'est une inattention du metteur en scène regrettable, car l'apparition de cette Sœur, un peu infirmière un peu commère, ne manque pas de pittoresque.

Par ailleurs, j'ai trouvé pour ma part que le tréteau manquait profondément d'unité : on m'objecte la faiblesse des moyens financiers, mais je crois que l'on aurait pu faire avec ces mêmes moyens un ensemble plus simple : il semble que cela manquait surtout d'étude. D'une façon générale, d'ailleurs, les tréteaux que l'on dresse dans les sites aussi splendides que les parvis devraient posséder cette rigoureuse nudité que réclamait Copeau.

Nous donnons ici une photo d'un festival dramatique d'Annecy qui nous semble avoir saisi la nécessité de cette rigueur.

Mais que les amateurs de Pontoise voient dans cette critique le profond intérêt qu'ils méritent et un sincère remerciement pour l'effort exceptionnel qu'ils ont fait.



Un effort pour retrouver le « tréteau » *nu de Copeau : Hamlet au festival d'Annecy. Metteur en scène Gabriel Monet.*



Un Miracle de Notre-Dame. Saint-Etienne.

UN MIRACLE DE NOTRE-DAME
à Saint-Étienne

Il faut avoir une certaine magnanimité pour monter un spectacle pour quelques représentations. En mettant au point un *Miracle de Notre Dame*, ce mystère médiéval adapté par Jean Schlumberger, Jean Dasté sentait le besoin d'offrir à son public une véritable *célébration*.

On sait en effet que, depuis dix années, la Comédie de Saint-Etienne s'est efforcée d'atteindre un public vraiment populaire : la région industrielle de la Haute-Loire, de Lyon et des alentours. Elle lui réserve Shakespeare, Molière et Lorca. Délaissant les salles si mal adaptées aux exigences du jeu dramatique dépouillé de cette troupe, Jean Dasté avait monté, il y a quelques mois, une *Antigone* qui réunissait sur les places publiques un public ardent. Il a monté cette année ce miracle avec l'aide de Marie-Hélène Dasté dans un esprit de dépouillement et de pauvreté qui a fait sa réussite.

Ce drame si humain d'une femme en danger d'être brûlée vive pour crime, mais si miraculeusement sauvée et illuminée au jour de la Chandeleur, était bien fait pour toucher ceux qui, dans le théâtre, ne cherchent pas la littérature mais une image fidèle de la vie. Dans ce drame à la fois liturgique et si profondément humain, le



Un Miracle de Notre-Dame. Saint-Etienne

Remarquer la belle architecture du tréteau, pourtant volontairement réalisé en structures légères. La couleur était d'une égale qualité.

merveilleux et le théologal n'interviennent pas d'une façon arbitraire, mais ils sont la réponse profondément humaine aux cris d'angoisse et de douleur de l'humanité. Mais il fallait le comprendre et restituer pleinement cette atmosphère spirituelle si proche des préoccupations d'une foule. La Comédie de Saint-Etienne semble y avoir réussi en mettant en œuvre les simples moyens dont elle dispose, mais en cherchant pardessus tout la qualité.

Le dispositif scénique de Le Moal était d'une grande beauté, de simples échafaudages rehaussés de banderoles et de toiles aux couleurs vives créaient sur le plateau les différentes « mansions » traditionnelles, les maisons, la place publique, le paradis des Anges, le Ciel de gloire où Dieu réside avec sa Mère. Il n'en fallait pas plus pour recréer le monde du drame chrétien, sans sacrifier au décoratif.

Une fois de plus la Comédie de Saint-Etienne a trouvé dans la collaboration avec les grands peintres une heureuse source d'inspiration. Nous sommes heureux de savoir que *Le Moal* a donné au drame sacré l'éclat de sa puissance inventive. On lui devait déjà un admirable dispositif pour *l'Annonce faite à Marie*, dans lequel la forêt et la maison se fondaient en un ensemble heureusement poétique, mais le tréteau du *Miracle de Notre Dame* était fort beau.

Quant au public, il suffit de regarder les photographies que nous donnons ici pour mesurer la qualité d'attention qui régnait au cours de ces célébrations.



Il y a ceux qui parlent beaucoup du théâtre populaire et ceux qui peinent à la tâche. Jean Dasté a son public, connu, aimé et respecté.

RECTIFICATION

Dans notre avant-dernier cahier « Terre d'Espagne » nous avons indûment attribué à Fisac l'architecture du Colegio Mayor Aquinas (page 30). En réalité cette intéressante réalisation est l'œuvre de deux jeunes architectes Rafael Lahoz et José M. Garcia de Paredes. Nous enregistrons avec une grande joie l'éclosion d'une jeune architecture espagnole vivante et pleine de promesses. Nous espérons donner bientôt un aperçu plus complet de ce collège ainsi que de deux constructions récentes de Fisac.

PHOTOGRAPHIES

Atelier Wissa-Wassef : p. 1, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 32; Père Cocagnac : p. 2, 20; Alinari : p. 4, 6; Alinari-Giraudon : p. 7; M. B. Ghali : p. 9; Archives Photographiques : p. 10, 11, 12, 14, 16; Photo véritable : p. 17; Images : p. 25; J. Reynaud : p. 26, 27 ; Littoz-Baritel : p. 28; ITO : p. 29, 30. 31.



L'ART SACRÉ. Directeur R. P. Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
R. R. P. P. COUTURIER et RÉGAMEY O. P
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. - Etranger : 1.200 fr. - Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII[e] - C.C.P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19[e] - Dépôt légal, 4[e] trimestre 1956. Le Gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886